Problemas en torno a la concepción formalista de la recepción del arte en Clement Greenberg

Lizeth Marín Buitrago*

Resumen

Con el arte contemporáneo nacen dos problemas, siendo el segundo el más problemático. El primero: debido a la abstracción y simpleza material del común de las obras, la creación y recepción de éstas se convierte en un esfuerzo retórico que busca presentar y explicar contenidos para auxiliar la obra. El segundo: ha nacido una aversión hacia la contextualización de las obras justificando que esto puede implicar pasar por encima de la materialidad de la obra para ir en busca de explicaciones ajenas. Esta aversión es propia del formalismo que pretende comprender las obras de forma inmediata, desde su presencia ante los sentidos. Un gran exponente del formalismo es Greenberg, el cual hace una lectura poco acertada de la teoría estética de Kant, ignorando las preocupaciones de este por el aspecto cognitivo de las obras de arte.

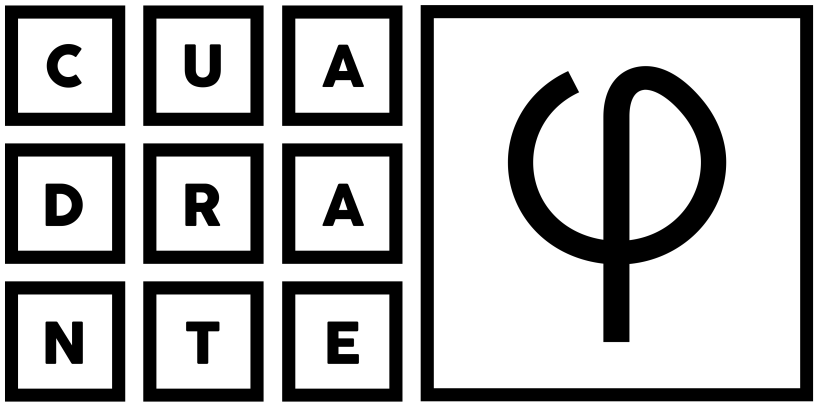
Palabras clave: formalismo, kitsch, ideas estéticas, forma y contenido, juicio estético.

*Universidad de Antioquia

nicolas.gracia@udea.edu.co

Recibido: 13 de noviembre de 2017

Aceptado: 18 de junio de 2018



Abstract

Two problems arise with contemporary art, the second being the most problematic. The first: due to the abstraction and material simplicity of the common works, the creation and reception of these becomes a rhetorical effort that seeks to present and explain contents to help the work. The second: an aversion towards the contextualization of works has been born, justifying that this may imply passing over the materiality of the work to seek other explanations. This aversion is typical of the formalism that seeks to understand works immediately, from their presence before the senses. A great exponent of the formalism is Greenberg, which makes an inaccurate reading of Kant's aesthetic theory, ignoring the concerns of Kant for the cognitive aspect of artworks.

Keywords: formalism, kitsch, aesthetic ideas, form and content, aesthetic judgment.

El arte contemporáneo enfrenta dos problemas en su recepción: primero, aquel que debido a la abstracción y simpleza material que logran el común de las obras, la creación y recepción de éstas se convierte en un esfuerzo retórico en donde se presentan y explican contenidos que vienen en auxilio de la obra, mientras que el esfuerzo con lo material en relación con el contenido pasa a un segundo plano. A este fenómeno Danto (2009) lo llama el "es" de la identificación artística, el cual no es más que un apoyo lógico que hace que una mera cosa se eleve al reino del arte.

El segundo problema es opuesto al primero, se trata de la aversión hacia la contextualización de las obras justificando que esto puede implicar pasar por encima de la materialidad de la obra para ir en busca de explicaciones ajenas. Esta aversión es propia del formalismo que pretende entender las obras desde su mera forma y plasticidad, es decir, desde su manera de presentarse. Uno de los más reconocidos exponentes del formalismo en el arte es Greenberg (2006), quien abogaba por un arte que se autodefine, un arte puro que no puede ser reducido a nada que no sea él mismo. Así pues, el segundo problema se centra en la omisión de los contenidos y en la comprensión del arte por el arte mismo.

Ahora bien, si matizamos ambos problemas, encontramos que uno resulta más problemático que el otro. Respecto del segundo problema, el formalismo de Greenberg se apoya en varias cuestiones. Una de ellas es una preocupación de corte político y social. Tal preocupación surge, en primera instancia, cuando el arte contemporáneo hace tropezar a historiadores, críticos y filósofos del arte con un gran problema: cómo llevar tal arte al público y cómo ofrecer una explicación acerca de sus nuevas propuestas. Los visitantes de los nuevos salones donde se exponían estas primeras piezas de arte contemporáneo se desconcertaban al ver que las formas de ejecutar, técnicas y recursos del arte tradicional desaparecían en las obras que se presentaban ante sus ojos en calidad de obras de arte. Permeados por una tradición en donde forma y contenido eran dos elementos por los que el artista debía esforzarse a la hora de crear, los receptores de este arte contemporáneo no encontraban más que obras intratables. La reacción de un importante sector de la crítica fue asimilar desde un punto de vista formal el arte emergente de la primera mitad del siglo XX. Edgar Wind (1986) expresa esto con ironía afirmando que autores como Fry o Berenson realizaron análisis bastante admirables de las obras contemporáneas, pero evitaron la novedad, la crítica social y la tradición artística que contenían.

Greenberg se aparta de este planteamiento, pues considera que el problema no se centra en el desconcierto ante el arte emergente, sino en el kitsch. Para Greenberg, el kitsch representaba, en general, el poder atrayente que logran ciertas imágenes ajenas al arte sobre una amplia población. Debido a la claridad, figuración y explicites de estas imágenes, el arte contemporáneo terminaba marginado, pues el kitsch resultaba más tratable.

En medio de sus tendencias marxistas, Greenberg se planteaba serios interrogantes respecto de la seducción que ejercían tales imágenes sobre la población. Y allí entraron sus preocupaciones políticas y

sociales. Los interrogantes que aquejaban a Greenberg respecto de la seducción de estas imágenes se sintetizaban en dos preguntas: ¿esta seducción podría terminar colonizando culturalmente a las clases más dinámicas?, ¿asimilar tales imágenes como el auténtico arte sólo porque sus contenidos son explícitos no implica degradar el arte? La cuestión que se plantea, por tanto, no es el rompimiento entre el arte tradicional y el contemporáneo, sino la separación entre el arte y su potencial liberador, pues para Greenberg el arte kitsch se presenta como un arte parco, sin rigor y totalmente dependiente de sus contenidos y de la producción mercantil.

El problema se acrecienta cuando se tiene en cuenta que el kitsch, entendido por Greenberg como imágenes que median las relaciones de las masas, sobrepasa todo acuerdo por el que se distingue al arte de lo que no es arte, y al buen arte del arte de mala calidad. Esto sucede porque el kitsch se sirve de los efectos del arte, tales como el agrado sensorial y el impulso emocional, pero olvida elementos importantes de sus raíces tales como el rigor y el esfuerzo en la forma (Greenberg, 2006, p. 35-37). Por eso el kitsch es de fácil asimilación y puede ser empleado por diversas entidades para su beneficio, entre esas el Estado, según el autor. Pero el problema central que encuentra Greenberg en el kitsch es el siguiente: ¿qué define al arte contemporáneo frente a estas imágenes que antes que artísticas son alegóricas de los intereses y deseos de las masas?

Esta manera de recibir el kitsch conduce al autor a comprender al arte y a los artistas como en una esfera en donde un orden alternativo surge, pues está convencido de que la sociedad moderna está liderada por la clase burguesa que priva la fecundidad, el desarrollo y el dinamismo de la cultura. En este sentido, los artistas deben adoptar una visión crítica que los lleve a abandonar la marginación para conseguir una actitud vanguardista que se manifiesta contra las normas imperantes, aquellas que afianza el kitsch.

Esta última acepción de corte político es el paso de Greenberg hacia el formalismo, pues en su interés por establecer fronteras entre lo imperante y lo alternativo, el autor considera que la obra de arte debe estar "libre de significados, de parecidos o de modelos" (Greenberg, 2006, p.26) de manera que el contenido se disuelva tan completamente en la forma que la obra "no pueda ser reducida en su totalidad o parcialmente a nada que no sea ella misma" (*Ibíd*). Y uno de los grandes problemas de muchos vanguardistas del siglo XX, del cual no se excluye Greenberg, es que se concebían a sí mismos como la conciencia superior de la historia (del arte). Tienen una visión esquematizada de lo que ha sido la historia (también la del arte); dicen saber cómo va a ser el futuro y determinan su praxis con tal objetivo. Además es una conciencia superior excluyente: lo que no marcha según sus principios es considerado entretenimiento, o tal como lo podría expresar Greenberg: no es arte puro, sino Kitsch.

Ahora bien, para sustentar su punto de vista formalista, Greenberg se vale de una lectura poco acertada de la teoría estética de Kant en donde ignora las preocupaciones de éste por el aspecto cognitivo

de las obras de arte. Greenberg utiliza a Kant como figura de autoridad y le adjudica la tesis de la autonomía de la forma del arte. Pero una contradicción tan obvia de él respecto de Kant resulta evidente cuando afirma lo siguiente:

> Los juicios estéticos están dados y contenidos en la experiencia inmediata del arte. Coinciden con ella; no se arriba a ellos luego, a través de la reflexión o el pensamiento. Los juicios estéticos también son involuntarios: no se puede elegir si a uno le gusta o no una obra de arte, de la misma manera que no se puede elegir que el azúcar sepa dulce o los limones ácidos. […] Debido a que los juicios estéticos son inmediatos, intuitivos, no-deliberados e involuntarios, no dejan lugar a la aplicación consciente de estándares, criterios, reglas o preceptos. (Greenberg, 1967, p. 265)

Esta afirmación entra en contradicción con la conocida tesis de Kant que afirma que los juicios estéticos, o de gusto, son juicios reflexivos. Greenberg fragmenta esta tesis para poder servirse de ella: se apoya fuertemente en el hecho de que la reflexión de los juicios estéticos no agota las obras en conceptos y palabras explicativas, pero luego infiere que este acto de no agotar las obras en conceptos implica que la experiencia con el arte sea una experiencia inmediata de agrado o desagrado. Juzgar que algo agrada o desagrada de forma inmediata es lo que Kant llama un juicio empírico, con el cual se juzga el sabor de una comida o la temperatura de un ambiente, pero no una obra de arte. El juicio estético no está fundamentado en un concepto, pero tampoco en la mera sensibilidad. Ni el entendimiento ni la sensibilidad deciden, por sí solos, el juicio de una obra. Se trata, más bien, de un libre juego entre el entendimiento y la imaginación, en donde ninguno domina sobre el otro. Y el terreno de ese juego es la reflexión, no la inmediatez. Sin embargo, para Greenberg, los criterios para juzgar una obra los descubre cada uno por sí mismo de forma inmediata, y de éstos afirma que: "no se pueden comunicar mediante palabras o demostraciones. Aun así son objetivos, solo que […] no son dóciles a las palabras. Uno tiene que descubrir por sí mismo, mirando y experimentando" (Greenberg, 1961, p.118). Así, si la obra debe descubrirse solamente mirando y experimentado, entonces todo el entramado histórico y conceptual que pueda entrar en juego en el juicio reflexionante, queda excluido.

Greenberg nos muestra un Kant que defiende el valor de la experiencia directa e inmediata con el arte y que afirma que el arte no tiene nada que ver con el conocimiento. Esto se matiza más cuando Greenberg dice:

> Nadie ha podido mostrarme satisfactoriamente hasta el momento nada de tipo esencial, en ninguna clase de arte, que apele a los poderes de la razón ya sea para su apreciación o para su creación (no soy el único que sostiene esto. Kant y Croce dicen lo mismo en esencia) (1964, p.201).

Ahora bien, la lectura formalista no es la mejor lectura que merezca la teoría estética de Kant. En el parágrafo 48 de la *Crítica del Juicio,* "De la relación del genio con el gusto", Kant (2007) realiza una distinción básica pero determinante entre el juicio de objetos bellos y el juicio de obras de arte. Esta distinción radica en que el juicio de objetos bellos no atiende reflexivamente al contenido como sí lo hace el juicio de obras de arte. Los objetos bellos los enjuiciamos mediante juicios estéticos puros, es decir,

juicios que se emiten a partir de la simple forma que se nos presenta y sin atender a un contenido. El juicio estético puro más común es el que indica agrado o desagrado. Esto no excluye que el juicio de un objeto bello no se limite a la forma y se sirva de un juicio teleológico. Pero ello tampoco implica que se esté atendiendo a un contenido, sino sólo a una función del objeto.

Por el contrario, el juicio de obras de arte se mueve en medio de representaciones de contenidos, y la representación pertenece ya al mundo del pensamiento. Las obras de arte no deben ser juzgadas mediante juicios estéticos puros porque estos juzgan única y exclusivamente sobre la cualidad estética de algo, es decir, sobre el aspecto formal de un objeto. Esto no quiere decir que entorno a una obra no se puedan generar críticas y discusiones acerca de sus aspectos formales; pero el juicio de una obra de arte no puede agotarse en estas cuestiones, sino que debe atender a la representación y al contenido que la obra presenta. En este sentido, el juicio estético de la obra de arte también debe entenderse desde el mundo del pensamiento, la comprensión y la interpretación.

Esta distinción entre un juicio estético puro y un juicio estético condicionado lógicamente se hace presente desde el título del parágrafo 48, pues al hablar de la relación del genio con el gusto se abre la posibilidad de pensar a ambos tanto en unidad como en contraposición. Una obra puede resaltar por su genio, por su gusto, o por los dos.

Como ya se ha afirmado, para Kant el juicio de las obras de arte no se contenta con el mero gusto, sino que precisa de una suerte de exploración por las ideas estéticas o los pensamientos encarnados en la obra. La obra de arte sobrepasa el campo del mero sentimiento y toca contenidos del pensamiento.

Ahora bien, la tesis kantiana de arte como expresión de ideas estéticas es una idea menos dieciochesca y más actual (Franzini, 2000). Es menos dieciochesca en cuanto a que es menos estética, es decir, brinda una comprensión de las obras mucho más independiente de la belleza entendida a través del placer por lo externamente bonito. La expresión de ideas estéticas es una idea que podemos rastrear en ciertas premisas del arte conceptual, por ejemplo (sin querer decir con ello que Kant concebía algo así como un arte conceptual). Incluso Danto (1999), en su época más madura, termina por reconocer que su idea del arte entendido como encarnación de significados guarda una estrecha relación con la tesis de la expresión de ideas estéticas de la teoría kantiana. Y esto no sería tan valioso si no tuviésemos en cuenta que Danto mantuvo una lectura muy formalista de Kant durante su juventud.

Cuando la recepción del arte es una recepción formalista, sucede algo que va en contra de lo que son las obras mismas, a saber, se plantea un dualismo inconciliable entre forma y contenido. Y concebir una obra de arte desde su mera forma como si no estuviese en necesaria relación con su contenido es mutilar la obra y tomarla como cualquier objeto a la deriva.

La mirada formalista provoca que el panorama del arte se cierre e impide que se conozca aquello que el arte puede decir más allá de su recepción inmediata. Recibir una obra de arte con una mirada formalista es recibirla como si en lugar de ser la materialización de un asunto humano que dialoga con la mirada del espectador, fuese un objeto soso como cualquier otro. Y, de hecho, es así como se le trata. Por eso cuando la mirada formalista intenta formular juicios sobre una obra, enfrentándose a ella como si de una piedra se tratara, tiende a recurrir a la inventiva y al divagar. La mirada formalista fácilmente puede caer en la sobreexplotación de la obra, acuñándole discursos retóricos y aleatorios que poco o nada dicen sobre ella y que podrían aplicarse a cualquier otra obra. Contrario a lo que creen los formalistas, esta actitud impide un verdadero diálogo entre el espectador y la obra, pues mientras que el espectador se pierde en una conversación consigo mismo, la obra deja de ser escuchada desde todas sus dimensiones. Ello implica que así como esta mirada puede juzgar una obra de arte con lo primero que se le ocurra e ignorando su contenido, así mismo puede ver lo que quiera ver en una silla o un sombrero, y allí no habría diferencia entre estos objetos y una obra de arte.

Con esta última idea volvemos al primer problema, el cual resulta menos problemático que el segundo, pues el aparente problema de que el arte contemporáneo se muestre tan indefinido e intratable a simple vista, es que siempre tendrá que haber un contenido que lo explique y venga en su auxilio. Sin embargo, esto no sucede de tal manera. En su texto *La transfiguración del lugar común,* Danto (2002) afirma que las obras no son una ilustración explícita y fiel de su contenido, por lo que conocer este último no implica que ya se tenga un concepto definitorio de una obra de arte. Por el contrario, conocer el antecedente contextual de una obra de arte abre nuevas relaciones dentro de ésta, pues una buena obra de arte, según Danto, expresa algo más de su tema, y esto es lo que la diferencia de otros tantos vehículos de representación de ideas. Respecto de esto, Alba Cecilia Gutiérrez (2008) trae un ejemplo de Gadamer muy acertado para el caso:

> En *La actualidad de lo bello,* Hans-Georg Gadamer se refiere también a este asunto: comenta que si, por ejemplo, ante un famoso cuadro de Ticiano, sólo alcanzamos a pensar: "¡ah! Ése es Carlos V", o a observar si el caballo le salió bien al pintor, o si está correctamente reflejada la fisionomía del personaje, definitivamente habremos paseado nuestra mirada sin ver la auténtica obra de arte . (p. 190)

Para explicar mejor esto, Danto desarrolla un excelente ejemplo con el *Paisaje con la caída de Ícaro* de Brueghel en donde muestra todas las relaciones que se abren dentro de la obra con sólo conocer este título y todas las que se cierran con desconocerlo. Luego de este extenso ejemplo, Danto (2002) afirma: "La pintura de repente se organiza alrededor de Ícaro, y surgen relaciones que simplemente no podrían haber existido antes de la identificación" (p. 176). Conocer el contexto de las obras aviva y pone en relación cualquier elemento que haya quedado inerte en una primera mirada formalista. Y esto sucede porque el arte propiamente dicho es, precisamente, encarnación de significados y no algo azaroso, por lo que nada dentro de una obra se encuentra por casualidad o inútilmente, sino por necesidad. Si algo parece

estar de más en una obra o se muestra como inerte dentro de ella, en realidad ello tiene alguna explicación para estar dentro de la composición; y conocer dicha explicación puede enriquecer y abrir nuestro diálogo con la obra, sin llegar necesariamente a determinarlo.

En consecuencia, conocer el contenido de una obra no es determinarla, sino hacerle justicia a su calidad de arte, pues una obra de arte no se reconoce como tal en cualquier lugar como si fuese algo automático e inevitable. Se necesitan condiciones necesarias, saberes previos correspondientes a la historia, teoría y/o crítica de arte para dialogar de manera justa con el arte, pues éste guarda íntimas relaciones concon su tiempo. Ver algo como arte requiere más de esta condición que de una mera experiencia estética.

Bibliografía

Danto, A. (2002) *La transfiguración del lugar común. Una filosofía del arte*. Barcelona, España: Paidós.

Danto, A. (1999) *Después del fin del arte. El arte contemporáneo y el linde de la historia.* Barcelona, España: Paidós.

Franzini, E. (2000) *La estética del siglo XVIII*. Madrid, España: Visor

Greenberg, C. (1967) *"Complaints of an Art Critic"*. Artforum. En CG, vol. 4.

_____, C. (2006) *La pintura moderna y otros ensayos.* Madrid, España: Siruela.

_____, C. (1964) *"Review of 'Andrea del Sarto' by S.J.Freedberg"*. Arts Magazine. En CG, vol. 4.

_____, C. (1961) *"The Identity of Art"*. Country Beautiful. En CG, vol. 4.

Gutiérrez Gómez, A.C. (2008) *El artista frente al mundo. La mímesis en las artes plásticas.* Medellín, Colombia: Editorial Universidad de Antioquia.

Kant, I. (2007). *La crítica del juicio.* Madrid, España: Tecnos.

Wind, E. (1986) *Arte y anarquía*. Madrid, España: Taurus.